

Entre o Patrimônio Vivo e o Morto: notas de pesquisa sobre o Bloco das Flores (Recife-PE) a partir da experiência do pesquisador conversador segundo Peter Spink.

Between Living and Dead Heritage: Research Notes on the Conversational Researcher's Experience According to Peter Spink in Bloco das Flores (Recife, PE)

MARIA PAULA MACIEL

Universidade de São Paulo

mariapaulamaciel@usp.br

 <http://lattes.cnpq.br/0203774662942637>

 <https://orcid.org/0009-0001-9048-1965>

Recebido em: 01/01/2026

Aprovado em: 08/08/2026

RESUMO

Esta nota de pesquisa investiga as experiências do Bloco das Flores, primeiro Bloco Lírico do Recife, analisando sua percepção como um "patrimônio morto". A partir da metodologia do pesquisador conversador (Spink 2008), são identificadas as dinâmicas cotidianas que impactam manifestações culturais desvalorizadas. O estudo evidencia como o Bloco das Flores, apesar de sua relevância histórica, enfrenta um processo de marginalização simbólica, que afeta sua continuidade e reconhecimento social. Ao observar as narrativas de seus integrantes, percebe-se uma memória viva que resiste, mesmo em luto, diante da falta de políticas efetivas de valorização. Assim, a pesquisa discute as tensões entre Patrimônio Vivo e Morto, questionando os critérios de reconhecimento da cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE:

Patrimônio Cultural; Carnaval; Frevo; Bloco Lírico; Pesquisador conversador.

ABSTRACT

This research note investigates the experiences of Bloco das Flores, the first Bloco Lírico of Recife, analyzing its perception as a "dead heritage." Using the methodology of the conversational researcher (Spink 2008), the study identifies the everyday dynamics that impact undervalued cultural manifestations. The study highlights how Bloco das Flores, despite its historical significance, faces a process of symbolic marginalization that affects its continuity and social recognition. By observing the narratives of its members, a living memory that resists, even in mourning, is perceived in the face of the lack of effective valorization policies. Thus, the research discusses the tensions between living and dead heritage, questioning the criteria for recognizing popular culture.

KEYWORDS:

Cultural Heritage; Carnival; Frevo; Lyrical Parade Group; Conversational Researcher.

Introdução

"O frevo é explosão coletiva. Violenta como um susto. A multidão dançante parece ferver. Todas as vontades de libertação ficam à flor da pele. E o corpo individual e coletivo começa a vibrar; os pés em brasa e a alma voando"

Paulo Fernando Craveiro, 1991 (302).

O frevo é uma criação das margens brasileiras. Nascido do encontro do maxixe, tango brasileiro, quadrilha, galope, dobrado e polca, que foram combinados com o passo da capoeira (Maior & Silva, 1991). Fruto das camadas urbanas, é considerado expressão viva da memória coletiva (Araújo, 1996), compreendido genuinamente pernambucano (Melo, 1991), o frevo recebeu o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO no ano de 2012 (Silva, 2019).

Quanto ao estilo, o frevo possui três classificações: rua, canção e de bloco. O primeiro deles, o frevo de rua, é considerado o formato mais conhecido mundialmente e tradicional, oriundo dos clubes e troças, de sonoridade instrumental. Na dança, possui maior influência da capoeira, que repete seus passos em uma imposição de um segmento popular. Esse se impõe pelo gesto, o corpo e o movimento associado ao ritmo. Deve ser executado a céu aberto (Silva, 2019).

O frevo canção é aquele produzido para o rádio: deriva do frevo de rua, com o acréscimo de letras, com introdução orquestral e andamento melódico (Silva, 2019). Ou seja, possui vocais, no entanto as letras são menos nostálgicas quando comparadas ao frevo de bloco. Nesse sentido, ritmicamente são os mesmos instrumentos da orquestra do frevo de rua com o crescimento dos vocais. Líricamente, possui uma poesia menos nostálgica, diferente dos frevos de bloco (Spok, online).

Por fim, o frevo de bloco, com influência das mascaradas de Veneza e do Pastoril português, é conhecido por corais femininos e lirismo. As letras dos blocos líricos são poéticas, trazendo a evocação do passado, ou seja, a saudade, como elemento principal (Silva, 2019).

Etimologicamente, a palavra "frevo" vem do verbo "ferver", que remete à agitação, rebuliço. Porém, nem todo frevo é acelerado, como o frevo de rua

ou parte do frevo-canção, dois dos três tipos do gênero pernambucano, subdivididos na década de 1930, a partir da popularização do ritmo. O frevo de bloco, que é tocado por conjuntos de pau e corda, apresenta uma melodia mais suave (Spok 2019 online).

A forma com que o frevo se apresenta originalmente é através do cortejo. Esse formato é correlato à classificação Carnaval Participação, sua maior característica é o chão como próprio palco, com as pessoas agindo como cordão para proteger os músicos e dançarinos (Silva, 2019). Em função disso, esta nota interpreta que este formato de carnaval pode ser considerado um formato de democracia cultural¹, onde todos brincam o carnaval juntos, sem divisão. Essa forma pauta-se ao final do século XIX, quando surgiu o primeiro clube de frevo, o Clube Vassourinhas, criado em 1889 por Mathias da Rocha e Joanna Baptista. O seu primeiro hino era uma versão da música "Se essa rua fosse minha" (Maior & Silva, 1991). No ano de 2024, o Clube Vassourinhas de Olinda recebeu o título de Patrimônio Vivo (Jornal do Commercio, 2024).

Já no frevo de bloco, o cortejo acontece através dos Blocos Líricos. O primeiro do tipo foi criado no ano de 1920, o Bloco das Flores, fundado por Pedro Salgado e Raul Moraes, como solução para que as mulheres de sua família pudessem sair nos dias de folia no formato de coral, protegidas por um cordão (Silva 2019).

O Bloco das Flores teve sua sede na Rua Imperial, Zona Central do Recife, durante o período da sua primeira fase, até o momento em que sua trajetória foi interrompida no ano de 1937, com a morte de seus fundadores. Ele foi resgatado por um grupo de mulheres no ano de 2000, ganhando o título de Patrimônio Imaterial de Pernambuco (Cadena 2024).

Enquanto o título de Patrimônio Imaterial é comum pelo globo e certificado pela UNESCO. A ideia de Patrimônio Vivo foi criada pelo Governo de Pernambuco durante o primeiro mandato de Jarbas Vasconcelos, que governou o estado entre os anos de 1999 e 2006. A Lei do Registro do Patrimônio Vivo (Lei n.º 12.196) tem como objetivo a preservação das manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana, assim como assegurar que os artistas, produtores e pesquisadores da cultura de Pernambuco continuem a exercer

¹ A noção de democracia cultural aqui empregada fundamenta-se no conceito de "Carnaval Participação" proposto por Leonardo Dantas Silva (1991). Segundo o autor, essa modalidade caracteriza-se pela ocupação democrática e horizontal do espaço público, onde a multidão não é mera espectadora, mas agente ativa da explosão coletiva, sem divisão, palco, . Diferente do "Carnaval Espetáculo", o formato participação rompe com a barreira entre palco e plateia, tornando a rua o cenário de uma democracia vivida através do corpo e do ritmo.

seus trabalhos, repassando seus conhecimentos a novas gerações. Desde sua criação, o estado de Pernambuco continua a ser o único do território brasileiro a criar tal movimentação em prol do Patrimônio Cultural (Governo de Pernambuco, online).

Entretanto, para ser um Patrimônio Vivo, existe a implicação de um lugar para exercício de atividades. Atualmente, existem 85 registros de Patrimônio Vivo. Durante a escrita da dissertação de mestrado da autora sobre o carnaval do Recife e Olinda como um lugar de memória (*lieu de mémoire*) urbano, foi realizado um trabalho de campo com diversas agremiações, entre elas o Bloco das Flores. Nesse amálgama, foi compreendido que o Bloco vive em um eterno risco de esquecimento devido ao fato de não possuírem uma sede, motivo pelo qual, na experiência de campo, declararam ser um “patrimônio morto”.

Diante do exposto, essa nota de pesquisa tem como objetivo reportar as experiências de um patrimônio que se autodenomina como morto. Através da metodologia do pesquisador conversador no cotidiano (Spink, 2008), são traçados os caminhos para compreender as questões dicotômicas entre o lembrar e o esquecer que estão vinculadas às questões patrimoniais.

Para isso, essa nota de pesquisa está dividida em duas fases. A primeira, “Estudos sobre o Patrimônio”, compreende algumas questões importantes sobre Patrimônio Material e Imaterial através de uma linha do tempo do patrimônio, que auxilia a perceber todas as implicações que o *status* de “vivo” altera na vivência de um patrimônio que, na *práxis*, está vivo, mas considera-se morto.

A segunda parte, “Um dia com as Flores: notas sobre o relato de campo”, compreende a metodologia utilizada na pesquisa, o pesquisador conversador, e reporta o que foi observado sobre a compreensão dos participantes da agremiação sobre as angústias que fazem com que ironizem sua imaterialidade ao chamá-la de morta, em contrapartida com o Patrimônio Vivo.

Tanto os estudos teóricos quanto a experiência de campo auxiliam a perceber que os processos de desvalorização, consequência de novos formatos de carnaval – identificados como espetáculo – auxiliam na baixa autoestima de agremiações históricas. Essas, apesar de vivas e de carne e osso, consideram-se mortas.

Estudos sobre o Patrimônio: uma breve linha do tempo

Do latim, *patrimonium*, o patrimônio pode ser percebido como uma prática de memorização de bens (Martins 2019). Conecta-se à ideia de herança familiar, comumente compreendida com a ideia de salvaguarda do bem material, com caráter de transmissão para gerações posteriores (Coulanges, 2010).

A primeira vez que o termo apareceu de forma institucional foi no ano de 1837, na França, a partir do evento da Comissão de Monumentos Históricos, que teve como foco a questão da preservação do patrimônio tangível. Começou a ter sua ideia melhor organizada no período entre guerras, no ano de 1931, com a fundação da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura. Nesse evento, foi difundida a criação de convenções internacionais para a preservação do patrimônio cultural (Martins, 2019).

O Brasil começou o seu processo de patrimonialização ainda na década de 1930, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que logo oficializou os primeiros tombamentos de Sítios Históricos do País, a exemplo de Ouro Preto e Cidade Alta de Olinda (Martins, 2019).

O patrimônio pode ser considerado um lugar de memória. Isso porque ele possui função mediadora entre o passado e o presente, através da representação de atos ritualísticos ou da proteção do objeto/espaco físico (Katriel, 1994). Entretanto, a ideia de honrar a memória a partir do tombamento – ou seja, patrimonialização – possui inspirações e fins de ideologia e lógica eurocêntrica. Isso porque o Norte Global criou a ideia do patrimônio como forma de fortalecer os espaços de suas narrativas, nesse caso, certificando a história das histórias hegemônicas (Krenak & Campos, 2021). Essa eterniza um lado enquanto semeia o esquecimento das bordas da sociedade (Legg, 2005).

Consequentemente, compreende-se que o patrimônio é, acima de tudo, uma política. Ou seja, é seletiva. Ao escolher oferecer proteção e significação a um conjunto de objetos, repertórios simbólicos ou narrativos, cria uma questão dual: legitimação por um lado, esquecimento por outro. Nesse sentido, escolher legitimar significados implica que o patrimônio pode vir a ser formado e transformado no imaginário popular (Barbosa 2019).

Neste momento, há a lembrança da música de Milton Nascimento, composta em parceria com Lô e Márcio Borges e Fernando Brant, onde questiona "por que vocês não sabem do lixo ocidental?", que interpreto como uma busca por reconhecimento da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que admira referências globais, reivindica seu lugar frente à marginalização histórica. Penso nesta música ao considerar a dívida histórica que o mundo tem com as nações do Sul Global e demais questões políticas, inclusive a de patrimônio: uma questão que o Brasil tem, inclusive, consigo mesmo, como apontou Ailton Krenak (1987) na Assembleia Constituinte.

Ao apontar as raízes das políticas patrimoniais brasileiras como herdeiras do pensamento colonial, o Núcleo de Cultura Indígena questionou o direito dos povos originários a seu patrimônio, o que levou à reconsideração total das políticas patrimoniais no território brasileiro. Na ocasião, foi pontuado que políticas patrimoniais devem ser realizadas sob novas diretrizes. Essas deveriam observar os lugares de vivência e do exercício da cultura. Enquanto a visão eurocêntrica engessa prováveis visões do bem patrimonial, colocando-o como mercadoria, uma atração espetacular, a visão decolonial sugere a patrimonialização de bens como uma escolha política, um direito do povo e dever do Estado à memória (Krenak & Campos, 2021).

O maior fruto da Assembleia foi a construção do art. 216 da Constituição Federal:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Parágrafo 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação e de outras formas de acautelamento e preservação. Parágrafo 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

No entanto, deve-se lembrar: o patrimônio é, antes de tudo, uma propriedade das relações no direito civil. Ele obedece a uma lógica regradada, que segue tendências mercadológicas e poder político (Krenak & Campos, 2021). No pensamento de Stuart Hall

(1995), a patrimonialização não passa de um culturalismo de mercado. Essa é uma consequência direta de uma sociedade pós-moderna que não pensa mais a cidade para o homem (Gehl, 2013), apenas o obrigando a adequar-se ao seu cotidiano.

Nesse sentido, a vida urbana é transformada em um grande *outdoor* que expõe seus patrimônios no formato de exibição turística e publicitária (Lipovetsky & Serroy, 2015). Nesse sentido, os aspectos humanos da vida são os produtos (Millet & Pontual, 2002). Caso considerados com baixo valor, são excluídos das salvaguardas da memória. É nesse contexto que são inseridas as lutas de diversas formas de expressão cultural pela sua sobrevivência. Dentre, uma delas é do pequeno e charmoso Bloco das Flores.

Um dia com as Flores: notas sobre o relato de campo

"Somos pequenos, mas somos grandes", desabafou Jaci Lins, flabelista e atual vice-presidente do Bloco das Flores. A visita ao espaço do bloco ocorreu durante o mês de julho de 2024. A sede não oficial – não possui sede própria, ficando no quintal de um dos membros– fica no bairro da Encruzilhada, início da Zona Norte do Recife. Guiada pela metodologia de campo do pesquisador conversador criada por Peter Spink (2008), decidi reportar a experiência cotidiana do Bloco das Flores a partir de uma narrativa em primeira pessoa.

Essa escolha se dá pela própria metodologia de campo escolhida. Isso porque o pesquisador conversador enfatiza o diálogo como ferramenta de construção do conhecimento. Nesse caso, ele observa o cotidiano como espaço de pesquisa onde o pesquisador deve envolver-se de corpo e alma para compreender e adotar as pautas cotidianas dos espaços visitados. É uma pesquisa de co-criação (Spink, 2008).

No entanto, o pesquisador conversador não deve ser confundido com a experiência da observação participante. Essa, tem uma postura de distanciamento crítico, com o enfoque na observação e registros das práticas do objeto sem necessariamente influenciar diretamente ou transformar seu contexto, resulta em um processo unilateral (Spradley, 1980).

Nesse sentido, ao utilizar Spink, espera-se que o pesquisador se insira nos microlgares, para observar os horizontes dos processos identitários. Nesse sentido, o ato da

conversa direciona para a polifonia de narrativas presentes nos espaços de pesquisa. Onde nelas conhecemos e participamos do cotidiano humano (hooks & Hall, 2024). Nele, existe a inserção da "mais caótica no mundo das ações sociais; uma inserção ordinária e corriqueira" (Spink, 2008 71).

Dessa forma, a aproximação da pesquisadora – a minha aproximação – com o objeto é transmitida nessa nota de pesquisa no formato de personagem-narrativo. Essa escolha se justifica em duas fases. A primeira delas vai de acordo com os estudos de Michael Pollak (1992), sobre as intersecções entre a identidade e memória, onde a memória é constituída de três pilares: acontecimento, lugares e personagens. Nesse sentido, para comentar as pautas cotidianas do Bloco das Flores, era preciso compreender de onde vem seu processo identitário, logo mnemônico. Nesse sentido, o acontecimento está na festividade do carnaval, enquanto o lugar refere-se a sede. Por fim, no terceiro pilar, os personagens.

Nesta nota de pesquisa, existem duas formas de olhar os personagens. Primeiro, são as pessoas que conheci no local, especificamente na sede das Flores, como elas preferem ser chamadas. Por outro lado, temos as pesquisas realizadas por Leda Maria Martins (1997), que, através da oralitura, realizou um estudo sobre o Congado Mineiro e se colocou como personagem narradora das histórias que ouviu sobre as manifestações de cultura popular. Essa abordagem serve como uma segunda justificativa para me inserir como personagem-narrador nas minhas notas de pesquisa.

Nesse contexto, nasce a primeira demanda social de um patrimônio que considera-se morto. A falta de um espaço próprio, em outros termos, a necessidade de uma sede oficial. Diferentemente do já citado neste texto, Clube Vassourinhas de Olinda, o Bloco das Flores, apesar de sua enorme tradição, não possui um espaço próprio.

O espaço cedido como sede para encontros mensais de todos os membros é, na realidade, a parte da frente da casa de Jan. Ele o fez sem cobranças financeiras. No entanto, a sede é muito mais que um espaço para encontros e reuniões. Ela funciona como um espaço de renovação de identidade e salvaguarda da memória. Isso porque é nos espaços destinados à experiência carnavalesca, que se criam arquivos vivos que relembram seu passado. Um espaço permanente funciona como parte de um processo de ativação da memória.

Isso porque o Bloco Lírico é um ato performático ritualístico do carnaval. Nele, são produzidos instrumentos/artefatos que fazem sentido apenas quando estão em um espaço que o compreenda (Silva, 2019). Nesse caso, eles podem ser ativados/desativados a partir

do contexto. Quando se possui um espaço próprio para conservação dos elementos ritualísticos, acontece a ativação permanente no momento em que o ser adentra o espaço. Caso contrário, a ativação fica a depender do contexto (espaço-tempo) em que os elementos tornam-se essenciais (Magnani, 2020; Ferreira, 2003).

A falta de uma sede faz com que a ativação esteja ancorada na necessidade de uso dos elementos. Em outras épocas do ano, esses elementos ficam engavetados. Nesse contexto, argumentaram que a memória do bloco encontra-se em caixas acumulando mofo. Isso levanta a segunda questão, que é a questão da patrimonialização.

Isso porque uma das formas de melhor preservar a memória de um Bloco carnavalesco é através da sua segurança como Patrimônio Vivo. Isso porque as demonstrações culturais dada como "vivas" possuem um auxílio mensal. O título ainda auxilia na perspectiva de receber doações para a sede (Governo de Pernambuco, online). Um exemplo é que a Troça Elefantes de Olinda, no ano seguinte a ter sua oficialização como Patrimônio Vivo, recebeu de doação um espaço em Olinda para criação de sua sede (Jornal do Commercio, 2023).

No entanto, o título dado ao Bloco das Flores é o de Patrimônio Imaterial de Pernambuco, nesse caso, eles não recebem auxílio. Sem a ajuda capital, torna-se impossível conseguir uma sede para a administração da memória carnavalesca do primeiro Bloco Lírico do Brasil. Nesse sentido, a patrimonialização com título de Vivo é considerada pelos participantes do bloco uma maneira com que poderiam sobreviver mais anos.

A falta de espaço para registro da memória viva faz com que o processo de ativação esteja ancorado no convite à participação em eventos. Esses, muitas vezes, ocorrem por meio de editais culturais, tanto do Governo do Estado, quanto da Prefeitura do Recife. No cenário atual, existe uma desvalorização desses formatos de carnaval de rua (mais conhecidos como Carnaval Participação). O que existe atualmente é a hipervalorização do carnaval espetáculo (Silva 2019; Neves da Silva 2013).

O formato participação pode ser definido como uma expressão popular carnavalesca onde a performance é dada através de "arrastões" de frevos que atravessam a cidade, nela o povo está junto e o palco é a rua. Enquanto o carnaval espetáculo tem sua performance realizada através de shows planejados pelas prefeituras com presença de camarotes pagos/institucionais, nele agremiações se apresentam em palcos secundários e com breves

minutos no palco principal (no caso do Recife, o palco principal fica centralizado no Marco Zero da cidade) (Silva 2019; Neves da Silva 2013).

Nesse sentido, a espetacularização do carnaval coloca o público como mero espectador da alegria. Em uma ousada metáfora, o carnaval espetáculo pode ser percebido como um *panis et circenses* hipermoderno que utiliza da alegria popular como estratégia mercadológica.

No entanto, esse pensamento não é novidade. Nas pesquisas do antropólogo García Canclini, esse processo é reconhecido como encenação do popular. Nele, camadas hegemônicas utilizam os saberes populares para criar um espetáculo onde descaracterizam seus principais apoios de identidade. De maneira parecida, Luiz Beltrão (2014) afirmou que a elite procura sempre o *folkway* das camadas populares.

No caso do Bloco das Flores, eles sentem-se desvalorizados frente às escolhas governamentais de atrações carnavalescas, onde nelas existe uma preferência pelo uso de atrações espetaculares e pelo desmonte da cultura popular das bordas.

Assim, na experiência do pesquisador conversador (Spink 2008), foi possível reparar em três pautas/demandas cotidianas do Bloco das Flores, elas são: a necessidade de uma sede, a vontade pela patrimonialização e a exigência pela valorização do carnaval. Essas três demandas implicam para a ação consequencial do sentir-se desvalorizado quanto à parte da história cultural de Pernambuco, o que se traduz na sensação de estar morto.

Existe um peso social e cultural extremamente forte ao abordar a mortalidade das coisas. No entanto, essa percepção é um fato concreto. Durante a experiência de campo com as Flores, foi frequentemente justificada a falta de investimento em sua demonstração cultural com a afirmação "somos Patrimônio Morto". Contudo, o que simboliza ou significa essa morte/luto?

O desafio final desta nota de pesquisa, ou o último ponto de observação, é entender o que simboliza/significa essa morte/luto. Através de uma análise mais aprofundada, busco desvendar o impacto simbólico e real dessa percepção de "morte" no reconhecimento e na continuidade das manifestações culturais das Flores.

Nas pesquisas de Byung-Chul Han (2017) o luto pode ser visto como uma morte do ego pós-moderno. Em linhas parecidas, Paulo Endo (2013) observa a morte como um lugar de memória que se manifesta em nós e nos lembra da nossa própria mortalidade. Assim, o

luto acaba tornando-se, também, um lugar de memória (Abreu, 1989). Acredito que, nesse caso, o sentir-se morto traduz-se para o sentir-se esquecido.

O esquecimento está correlato ao lembrar. Às vezes biológico, às vezes sociocultural. Ao problematizar o caráter da memória coletiva, Michael Pollak (1989) utiliza uma perspectiva construtivista que pontua que a memória coletiva detém o poder de criação de uma realidade diferente do que o fato poderia ter sido. Isso porque a memória é a reconstrução perpétua do presente. Nesse caso, pontua-se a necessidade de observar/analisar os excluídos, o que ressalta a importância da memória chamada subterrânea que se opõe à oficial.

A desvalorização de blocos líricos, como o Bloco das Flores, não é um fenômeno recente. Desde a década de 1970, com o surgimento de novos formatos de carnaval (o carnaval espetáculo), tem-se tentado criar uma disputa narrativa, conforme a teoria apresentada por Pollak, que aborda as questões dualísticas entre o esquecer e o lembrar.

No seio das memórias (o que seria a patrimonialização senão um ato de memória?) reside o caráter mágico da memória, que também carrega uma característica de horror: a possibilidade do esquecimento, cujo destino final é a indesejada das indesejadas – a morte.

A ironia presente nas palavras do Bloco das Flores ao se autodenominar "Patrimônio Morto" reflete o medo de serem esquecidos. No entanto, a partir da minha experiência como pesquisadora conversadora, acredito que não devemos considerá-los mortos, mas sim como rios temporários que fluem subterraneamente e, de tempos em tempos, emergem à superfície. A resistência em luto é uma forma poderosa de manter viva a memória e a cultura, mesmo diante da marginalização simbólica. O luto em vida reflete o impacto da desvalorização cultural.

Nesse sentido, finda-se essa nota com a compreensão de que a resistência presente do irônico título pode ser um catalisador para a criação de políticas culturais mais inclusivas e eficazes.

Considerações Finais: notas de pesquisa sobre o patrimônio

Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon

Cadê teus blocos famosos?

Bloco das Flores, Andaluzas, Pirilampos, Apôs-Fum

Dos carnavais saudosos

Evocação nº1 - Nelson Ferreira

Na década de 1950, o compositor recifense Nelson Ferreira, transformou em canção sua saudade dos carnavais de outrora (Maciel, 2023). Esses são considerados os carnavais da Belle Époque que Recife viveu na primeira metade do século XX (Araújo 1996; Cadena 2024). A composição cita Pedro Salgado, fundador do Bloco das Flores, que já havia falecido, e questiona: "cadê teus blocos famosos?".

Considera-se essa uma das gravações mais famosas dos carnavais recifenses. Em seu filme *Retratos Fantasmas* (2023), o diretor Kleber Mendonça Filho compara ouvir essa música a um sentimento. Ela transporta quem a ouve para um período próspero da cidade. Dos blocos nela citados, apenas o Bloco das Flores voltou à ativa, em 2000, através de um grupo de mulheres que resolveram resgatar o bloco do esquecimento.

Entretanto, um quarto de século passou desde seu renascimento, apresentando diversas dificuldades. A partir do pesquisador conversador (Spink, 2008), foi possível compreender pautas cotidianas dessa manifestação cultural. Essas podem ser resumidas em um tripé de demandas: a necessidade de uma sede, a questão da patrimonialização e a necessidade de valorização do formato Carnaval Participação.

Essas três demandas mostram a sensação de desvalorização que a manifestação cultural encabeçada apenas por mulheres enfrenta, e que ironizam seu título de Patrimônio Imaterial como "Patrimônio Morto", em oposição ao título oficial de Patrimônio Vivo, exclusivo do Governo de Pernambuco. Destarte, esta nota de pesquisa não tem a função de definir soluções. Entretanto, deseja apontar para que outros pesquisadores ou apenas curiosos do tema atentem para questões políticas patrimoniais de suas comunidades.

No caso do Bloco das Flores, a sensação de luto em vida foi trabalhada na hipótese criada por esta nota de pesquisa como uma justificativa para a questão dual entre o lembrar e esquecer, onde a desvalorização é sentida como uma forma de esquecimento. Essa razão encontra respaldo teórico em pesquisadores dos Estudos Culturais e Estudos de Memória, como Michael Pollak (1989; 1992), Byung-Chul Han (2017) e Regina Abreu (1989), apresentados aqui na ordem em que foram citados durante o desenvolvimento da nota.

Essa foi uma pesquisa de co-criação, uma abordagem necessária tanto nos estudos do pesquisador conversador (Spink, 2008) quanto da oralitura (Martins, 1997). Com isso, há

um incentivo para mais pesquisas nesse contexto, bem como a necessidade de aprofundar as questões de luto em vida presentes na desvalorização de manifestações culturais.

No caso do Bloco das Flores, observei que existe uma resistência presente na revolta de sentir-se em processo de desvalorização e, conseqüentemente, de esquecimento. Esta resistência é um testemunho da luta contínua pela preservação da memória e da cultura.

Referências

Araújo, Rita de Cássia Barbosa. 1996. *Festas: Máscaras do Tempo: O Entrudo, a Mascarada e o Frevo no Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.

Barbosa, F. 2019. “Direitos Humanos, Patrimônio Cultural e Políticas Públicas.” In *Bens Culturais e Direitos Humanos*, organizado por Inês Virgínia Prado Soares e Sandra Cureau, [páginas do capítulo]. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Beltrão, Luiz. 2014. *Folkcomunicação: Um Estudo dos Agentes e dos Meios Populares de Informação e de Fatos e Expressões de Ideias*. Série Comunicação 12. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Brasil. 1988. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República. Acessado em 5 de fevereiro de 2025.

Cadena, A. 2024. “O Bloco das Flores no Carnaval do Recife, 1920–1937.” In *Anais do Simpósio Nacional de História*. São Paulo: Associação Nacional de História.

Coulanges, Numa Denys Fustel de. 2010. *A Cidade Antiga*. São Paulo: Editora das Américas. E-book Kindle.

Craveiro, P. F. 1991. “Carnaval Antigamente: Prefácio da Cidade.” In *Antologia do Carnaval do Recife*, organizado por Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva, 300–304. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana.

“Clube Elefante de Olinda Busca Recursos para Restaurar Conjunto de Imóveis: Espaço Será Sede e Centro Cultural.” 2023. *Jornal do Commercio*, 16 de outubro de 2023, atualizado em 23 de outubro de 2023.

“Clube Vassourinhas de Olinda é Eleito Patrimônio Vivo de Pernambuco: Confira Lista com Dez Novos Registrados.” 2024. *Jornal do Commercio*, 2 de agosto de 2024.

Endo, Paulo. 2013. “Pensamento como Margem, Lacuna e Falta: Memória, Trauma, Luto e Esquecimento.” *Revista USP*, no. 98: 41–50. Acessado em 5 de fevereiro de 2025.

Ferreira, L. F. 2003. “O Lugar Festivo: A Festa como Essência Espaço-Temporal do Lugar.” *Espaço e Cultura*, no. 15: 7–21.

Gehl, Jan. 2013. *Cidades para Pessoas*. Traduzido por Anita Di Marco. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

Governo de Pernambuco. 2002. "Lei do Registro do Patrimônio Vivo: Lei no. 12.196, de 2 de maio de 2002." Acessado em 23 de setembro de 2023.

Hall, Stuart. 1995. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Organizado por Liv Sovik. Traduzido por Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil.

Han, Byung-Chul. 2017. *Sociedade do Cansaço*. Traduzido por Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis: Vozes.

hooks, bell, e Stuart Hall. 2024. *Funk sem Cortes: Um Diálogo Contemplativo*. Traduzido por Floresta. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Katriel, Tamar. 1994. "Sites of Memory: Discourses of the Past in Israeli Culture." *Quarterly Journal of Speech* 80 (1): 1–20.

Krenak, Ailton. 1987. "Discurso na Assembleia Constituinte." Discurso proferido no Congresso Nacional, Brasília, 4 de setembro de 1987.

Krenak, Ailton, e Youssef Campos. 2021. *Lugares de Origem*. São Paulo: Companhia das Letras.

Legg, Stephen. 2005. "Contesting and Surviving Memory: Space, Nation, and Nostalgia in *Les Lieux de Mémoire*." *Environment and Planning D: Society and Space* 23 (4): 481–504.

Lipovetsky, Gilles, e Jean Serroy. 2015. *A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista*. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras.

Maciel, M. P. 2023. "Aurora de Amor: A Transmissão de Memórias dos Carnavais de Outrora." In *Ciências Humanas e Sociais: Perspectivas Interdisciplinares*, organizado por A. L. V. da Silva, 139–140. Belo Horizonte: Poisson.

Maior, Mário Souto, e Leonardo Dantas Silva. 1991. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana.

Magnani, Lorenzo. 2020. "Ritual Artifacts as Memory Stores of Cognitive Habits." *Proceedings* 47 (1): 67.

Martins, Leda Maria. 1997. *Afrografia da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

Martins, Rebeca Fernanda da Silva. 2019. "Olinda para Quem? O Processo de Tombamento do Sítio Histórico da Cidade de Olinda." Dissertação de mestrado, Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Maciel, Maria Paula. 2026. “Entre o Patrimônio Vivo e o Morto: notas de pesquisa sobre o Bloco das Flores (Recife-PE) a partir da experiência do pesquisador conversador segundo Peter Spink.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 7: 1-16.

Melo, M 1991. “Origem e Significado de Frevo.” In *Antologia do Carnaval do Recife*, organizado por Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva, 255–258. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana.

Mendonça Filho, Kleber, diretor. 2023. *Retratos Fantasmas*. Brasil: CinemaScópio Produções. Filme.

Millet, Vera, e Virgínia Pontual. 2002. “Olinda: Memória e Esquecimento.” *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, no. 5: 39–52. Acessado em 7 de novembro de 2023.

Neves da Silva, Augusto. 2013. “Carnaval do Recife: No Limite da Espetacularização versus Participação, 1972–2002.” In *Anais do XXXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, RN. Acessado em 19 de dezembro de 2024.

Pollak, Michael. 1989. “Memória, Esquecimento, Silêncio.” *Estudos Históricos* 2 (3): 3–15. Acessado em 5 de fevereiro de 2025.

———. 1992. “Memória e Identidade Social.” *Estudos Históricos* 5 (10): 200–212. Acessado em 5 de fevereiro de 2025.

Silva, Leonardo Dantas. 2019. *Carnaval do Recife*. Recife: Companhia Editora de.

Spink, Peter. 2008. “O Pesquisador Conversador.” *Revista de Administração Pública* 42 (5): 1041–1063.

Spradley, James P. 1980. *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Spok. 2019. “Aprenda as Diferenças entre os Três Tipos de Frevo: Canção, de Rua e de Bloco.” Entrevista concedida a Luana Nova. *G1*, 25 de fevereiro de 2019.

DADOS DO AUTOR

Maria Paula Maciel é mestre e doutoranda em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pernambuco e experiência profissional na área de Jornalismo Científico. Sua dissertação de mestrado, na qual esta nota da pesquisa faz parte, foi defendida em 2025 e já integra o Repositório de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo. Este trabalho rendeu-lhe o prêmio Quati de Melhor Dissertação em Humanidades. Atualmente, pesquisa arquivos visuais durante a Ditadura Militar no contexto de festas urbanas pernambucanas.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.